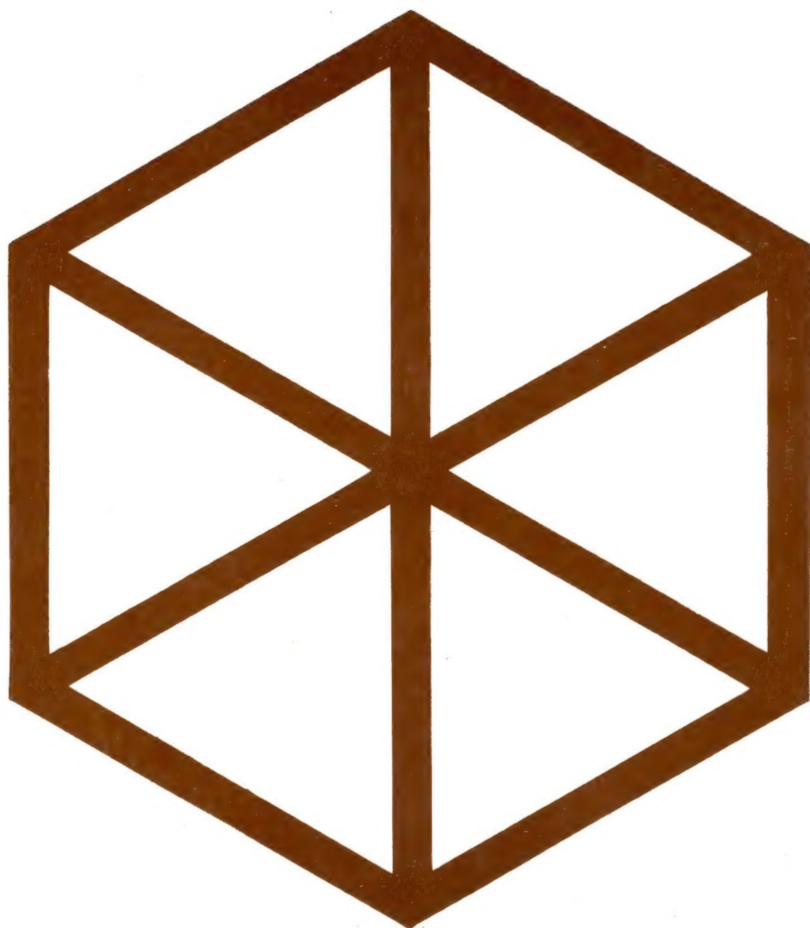


KILLKA:

UNA PROPUESTA PEDAGOGICA

Lucy Angulo – Miriam Chiu – Concepción González del Río – Karen Lizárraga – Wari Zárate



UNIVERSIDAD NACIONAL SAN CRISTOBAL DE HUAMANGA
UNSCH



MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGIA Y ANTROPOLOGIA
MNAA

Hermilio Rosas La Noire
Presidente del Museo Nacional de Arqueología
y Antropología

Ing. Pedro Villena Hidalgo
Rector, Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga

Diagramación:
Karen Lizárraga
Dibujos:
José Plaza M.
Fotos:
Ernesto Jiménez

© Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho
Museo Nacional de Arqueología y Antropología
Parque Bolívar s/n, Pueblo Libre, Lima
Mayo de 1992

PRESENTACION

La Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga y el Museo Nacional de Arqueología y Antropología de Lima, coinciden en la necesidad de desarrollar coherentemente un programa de educación integral. Esto se enmarca dentro de los principios básicos de nuestras raíces culturales, que en última instancia constituye el vector de nuestra identidad cultural.

El Museo Nacional de Arqueología y Antropología en coordinación con Karen Lizárraga viene desarrollando, desde hace algún tiempo investigaciones sobre los modelos básicos de la tradición andina. Al hacerlo cumple con recoger e interpretar la memoria colectiva subyacente en todo tipo de expresión del pueblo andino, pasado-presente.

Es por ello que a nombre del Museo y sus trabajadores queremos agradecer a todas las personas e instituciones que han colaborado en esta tarea de reivindicar las tradiciones culturales del pueblo andino, contribuyendo de este modo a la reafirmación de nuestra identidad y el desarrollo de nuestra cultura.

HERMILIO ROSAS LA NOIRE
Presidente del Museo Nacional
de Arqueología y Antropología, Lima

KILLKA: UNA PROPUESTA PEDAGOGICA

Sin un sistema educativo al nivel nacional cimentado en modelos naturales/culturales propios, se pierde dentro de la dicotomía folklore-cultura una identidad cultural.

A pesar de nuevas perspectivas en estrategias de comunicación que por un lado limitan el concepto de escritura en términos de la cultura occidental y por el otro revalorizan la imagen como estrategia de comunicación, volviendo obsoletas las categorías de arte, arte popular y artes gráficas, el sistema educativo sigue ignorando la base dual de percepción y expresión: imagen y discurso (Lizárraga 1990: 213-221; 1992: 18). El sistema actual enfatiza la importancia del discurso sobre la imagen, de la escritura sobre "las artes" y prolonga sin querer una perspectiva jerárquica o fragmentaria de la realidad, base de una actitud discriminatoria en la educación y de la violencia en nuestra sociedad.

En respuesta a exigencias contemporáneas de integridad, identidad y paz es desde raíces andinas y raíces occidentales que brota una propuesta de educación integral. Por un lado la búsqueda de una perspectiva propia en la pedagogía se origina en los comienzos del presente siglo en Puno, también cuna del calendario andino. En cien años de independencia un sistema educativo atado a conceptos europeos de cultura y enseñanza no había podido construir un puente adecuado entre dos historias, dos culturas. Es el pensamiento pedagógico del maestro José Antonio Encinas que por primera vez señala el camino hacia lo propio y sienta las bases para una pedagogía enraizado en el espaciotiempo andino. Escribe él:

> *"...el currículo de la Escuela peruana debe partir de la identificación de los recursos naturales que tiene nuestro país, como elementos del desarrollo económico y social... los contenidos del currículo deben ofrecer la posibilidad de llevarse fácilmente al conocimiento de los niños. En otros términos hay que adoptar a los discípulos a su mundo natal, señalando las riquezas que tiene y la manera como ella puede transformarse para resolver los problemas y para satisfacer las necesidades sociales."*[1]

Paralelamente el arqueólogo Julio C. Tello enfatiza la importancia de los monumentos y materiales dejados por los antepasados como fuente primaria de investigación, idea que sienta la base posteriormente para

conceptos propios de comunicación (como la imagen tomada como texto) y educación que aquí presentamos.

Por el lado occidental se plantea en las obras de los grandes pintores del siglo XX - Malevitch, Klee y Mondrián la necesidad de un nuevo sistema de comunicación visual que acompañe a una incipiente ciencia que descubre la naturaleza integral de espaciotiempo.

Sin embargo, únicamente ahora nos damos cuenta que todo esto nos lleva a donde siempre ha estado el poblador andino quienes hablan idiomas nativos como quechua y aymara - centrados en espaciotiempo. Tampoco hemos sido conscientes de que hay estrategias de comunicación visual que los acompañan.

El reencuentro con estas estrategias milenarias de comunicación y su relación con el sistema calendárico se inicia en la arqueología de Toribio Polo, Uhle, Tello y Posnansky. En la antropología, estudios contemporáneos como los de Steinmetz y Echeandía tratan de manera integral calendario/registro. En 1989 las dos disciplinas se encuentran y culminan cien años de búsqueda en la propuesta calendárica/registro Renacimiento Andino: un Concepto de Identidad Cultural del MNAA. Al encontrar el modelo propio integral, falta desarrollar un lenguaje y sistema educativo propios que lo acompañe.

El retomar del lenguaje ancestral como fuente léxica se puede describir en dos etapas. Una primera generación nace cuando el historiador Porras Barrenechea en 1945 relaciona unas tablas de Sarhua con la palabra quilca.* Posteriormente, el historiador Pablo Macera sigue desarrollando la relación de esta palabra con la imagen pintada.

En los años 50-60 el geógrafo Pulgar Vidal designa los petroglifos como quilca y finalmente en 1964 Victoria de la Jara, a través de una minuciosa pesquisa léxica, sienta la base para una traducción y definición adecuada de esa palabra (ver nota en pie de página).

En una segunda generación mientras la antropóloga Nolte, a través de las tablas de Sarhua, sigue el hilo de Porras y Macera, y Lizárraga y Silverman encuentran su punto de partida en el trabajo de De la Jara, Zárate lo encuentra en las profundidades de la memoria de la conciencia colectiva del quechuahablante.

Son cuatro palabras que forman la base de un lenguaje conceptual propio de registro: killka, kipu, tokapo y yupana. Yupana es un instrumento desarrollado para hacer cálculos matemáticos. Su raíz yupay es, efectivamente, contar.

* Hay mucha divergencia en el deletreo de esta palabra: quilca, quillca, quelcay, etc. y killka. Hemos preferido el último porque encaja con nuevos conceptos de alfabetización del quechua. También de esta manera es más clara la raíz común que tiene con otras voces como killa, kimsa, kipu, kinwa, kikuy, etc.

En cambio, killka, kipu y tokapo se refieren a un sistema de comunicación visual que exige una reclasificación de la palabra escritura dentro de un esquema más amplio de percepción dual. El estudio léxico de De la Jara indica que killka como concepto nace en los bordados de Paracas. El vocabulario selecto que sigue da la idea de que killka fija ideas de espaciotiempo y clasificación inicialmente en los medios primarios textil y lítico por medio del tejido, bordado, pintura y escultura.

quellca	– papel carta, o escritura
quellcaricuk	– el que sabe leer
quellcayachak	– el que sabe escribit
quellcaycamayok	– el escribano de oficio, o el gran escribidor
quellccak	– el que escribe
PPACHA QUELLCAK	– bordador
quellccani	– escribir, dibujar, pintar, labrar, esculpir
QUELLCASCAPPACHA	– vestido pintado o bordado, y labrado.

Entonces, killka es una estrategia andina de comunicación visual que registra -por medio de las técnicas del tejer, bordar, pintar y labrar y los soportes textil y lítico, principalmente y posteriormente papel y lienzo- información espaciotiempo y clasificatoria en forma gráfica y pictórica. A diferencia de la estrategia occidental de la escritura, killka puede desarrollarse en dos o tres dimensiones y no fragmenta la función comunicativa de la estética.

Tokapo, que se desarrolla en un plano bidimensional es un desarrollo posterior, un refinamiento de los principios sintácticos desarrollados en los grandes mantos de Paracas, por ejemplo, como indican los trabajos de Dwyer y Paul.

Dwyer identifica dos estrategias básicas de mayor importancia: (1) linear y (2) block que se extienden sobre la gran superficie del manto. Los tokapo de la época inca corresponden a las descripciones ampliadas por Paul, pero reducidas a cada unidad cuadrangular que contiene su propio signo o símbolo, arregladas en serie siguiendo un orden horizontal, vertical o diagonal. Los diccionarios antiguos y actuales definen tokapo como elemento decorativo en la vestimenta que corresponde a un sistema de jerarquía social. Actualmente una multitud de trabajos sobre la tradición textil contemporánea en los últimos veinte años, como los de Solari, Steinmetz, Silverman y muchos otros, exige una definición más adecuada -como la proporcionada por el MNAA y que aquí ampliamos:

una unidad nuclear centrada en un rectángulo, designado o imaginario, cuya forma básica obedece a una de las siguientes sintaxis:

(1) centrada
(2) bipartición horizontal, vertical o diagonal.
(3) tripartición horizontal o vertical o diagonal.
(4) dos planos - el anterior vertical y posterior cuatripartito.
(5) el aspa.
(6) el rombo.
(7) combinaciones de 1 a 6.

De los tokapo que tienen forma centrada hay dos categorías básicas: geométrica o figurativa. La estructura geométrica puede tomar forma de hexágono, rombo, aspa o la verticalidad o la horizontalidad, y se refiere a la acumulación y dispersión de energía dentro de la pacha (unidad espaciotiempo. Con la forma figurativa se refiere a información cultural/natural - agropecuario, identificatorio, astronómico y ritual.

El trabajo de Silverman con textiles contemporáneos de Q'ero indica que kipu, cordones anudados, fija la misma información que killka y tokapo y difiere en técnica. Esto da la idea de que kipu no es primeramente un sistema de cálculos matemáticos como ha sido estudiado hasta ahora. Relacionado esto con la tesis en arqueología de Martha Anders, un dibujo de Guaman Poma, la información proporcionada por kipu/killkakamayoq José Luis Amanqui Mamani abre nuevos caminos hacia una comprensión adecuada de kipu. Escribe Anders:

> *"...es sugestivo que la imagen seke / kipu de líneas radiando de un centro están presentes en la pampa de Nasca como en el sitio de Azángaro donde la forma toma una configuración en U, de un kipu doblado en su lado."* (Anders 1986: 851).

En efecto es el kipu/killkakamayok José Luis Amanqui Mamani quien plantea en 1990 en el área de las artes plásticas que hasta ahora no se ha tomado en cuenta la naturaleza geocéntrica de la relación sombra/luz en el sistema planetario (ver Urton 1981 y Lizárraga 1990 ms. s/f), expresada metafóricamente por él por la imagen de un kipu fijado a la figura del planeta Jupiter acompañado por tres llamas como por Santa Cruz Pachacuti por la cruz cuadrada denominada urcurara (una manada de llamas) en su famoso dibujo del siglo XVII y el ojo bizco en el sapo bordado por la puneña Alicia de Molina. Tomado esto en relación con lo escrito por Anders indica que estamos recién en los inicios de una comprensión adecuada del sistema y de kipu.

Kipu/killka, entonces, formarán una mitad de la raíz dual de un modelo propio de comunicación que se construye de las siguientes coordenadas: la imagen, en la cual la unidad visual es el medio primario de

aprehensión y significación, y el discurso, en el cual la palabra es el medio primario de aprehensión y significación. Cada sistema puede funcionar independientemente y en conjunto, representando estrategias de comunicación que responden, en sí, a diferentes necesidades del ser para comunicar. Su empleo puede ser independiente y/o complementario. El modelo propio de comunicación, que rescata la fuente andina, implica la necesidad de una reforma en el sistema educativo.

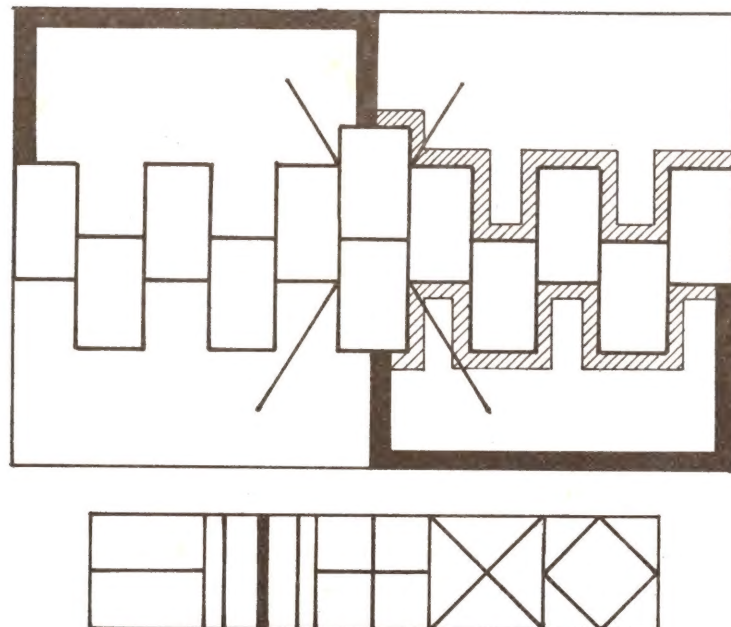
Al emplear killka como una herramienta educativa damos una dimensión "moderna" al patrón antiguo y actual. Transformamos los fragmentos de espaciotiempo y expresión en un patrón propio de integridad e identidad. Así descubrimos una fuente del orden de la vida, origen del pulso de la paz, un suspiro americano de nacimiento y renacimiento andino.

Karen Lizárraga

NOTA: El arqueólogo Ravinnes ha señalado la naturaleza integral tecnología/ideología (Ravinnes en Mendizabal Lozack 1990) de modo que hablar de significar en andino es también hablar de hilar, tejer, anudar, pintar y labrar. Indica de la Jara que los medios básicos originales del sistema killka eran textil y lítico (y arcilla), fuente que ahora enriquecemos con el soporte de papel y lienzo. En efecto es el hilado, que practicaban todos en la antigüedad que coloca a la que hila en el centro de espacio interior/exterior, eje del equilibrio que es el principio sobre el cual se construye todo el sistema natural/cultural. Una clave para comprenderlo se encuentra en la palabra kaytuy - hilar - enraizada en el concepto y la voz KAY - estar, ser haber, tener. Hilar es por eso un acto de identidad, centrarse o equilibrarse en espaciotiempo. El mismo principio de una centrada sincronicidad arriba/abajo, enfrente/atrás en una sola figura se observa, por ejemplo, en la estela Raimondi.

Es el trabajo manual y el ritmo repetitivo que, al ayudar a dormir la conciencia, permite la transmisión directa desde la inconsciencia de los ritmos de la naturaleza. De esta manera las manos llegan a ser el puente entre interior y exterior y el trabajo manual un elemento primario en una tecnología de transmisión de información primaria y natural. Lo que es necesario ahora es transformar estos conceptos en principios y tecnología pedagógicos, tema que trataremos en una futura publicación.

EL MODELO



En la cultura Tiwanaku, con la elaboración del monumento llamado hoy "portada del sol", se manifiesta una forma calendárica propia de unidad integral la que renace en Bolivia en 1930 cuando el inmigrante alemán Arthur Posnansky redescubre el modelo dentro del friso principal y comienza a abogar por su adopción como modelo calendárico propio contemporáneo.

Sin embargo, el ingeniero Posnansky no llega a conocer que la base rítmica del modelo está cimentada, no en los equinoccios sino de acuerdo con el ciclo anual de la constelación conocida como onkoy, colca o las pléyades en relación al planeta Venus. Es en 1989 que el M.N.A.A. relaciona correctamente la forma con su fondo astronómico y ritual.

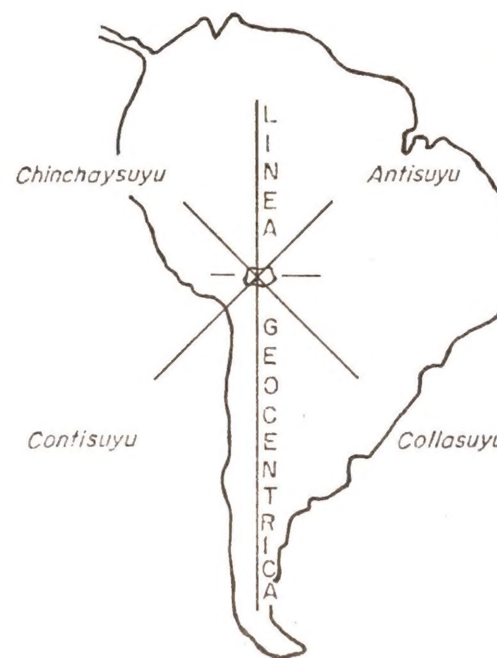
Finalmente, el espacio geográfico y un sentido propio del tiempo se encuentran en el modelo actual, un replanteamiento de principios geofísicos andinos puestos en práctica hace siglos por la cultura Nasca y coincidentes con principios geofísicos "descubiertos", por ejemplo, por el físico Albert Einstein.

El modelo espaciotiempo andino encubre todas las formas geométricas básicas, relacionadas con un fondo lógico propio de cultura/naturaleza.

ESPACIOTIEMPO E IDENTIDAD

En términos del espacio geográfico, al centrar el modelo sobre el Lago Titicaca resultan las cuatro direcciones, señaladas en un lenguaje propio y ancestral.

De esta manera Antisuyu y Cuntisuyu, dados como los dos polos de una diagonal, representan las direcciones este/oeste (orientación del movimiento solar), mientras que Chinchaysuyu y Collasuyu equivalen a norte/sur (orientación del movimiento lunar). La unión de las diagonales en forma de aspa, entonces, indica las cuatro direcciones. Cada suyu representa, no un espacio, sino una dirección espacial en relación a un centro, desde el cual brota y asimila energía.



En cambio la cruz cuadrada representa la naturaleza geocéntrica de la perspectiva andina, la orientación de una centrada interioridad -tierra/venus- entre el sistema planetario, como indica el trabajo de De la Jara (ver la Horizontalidad) y Amanqui Mamani (ver el Kipu).

Entonces identidad, en el sentido andino, comienza con una orientación al espaciotiempo: una fuente o lugar de origen sobre el cual se mueve el tiempo. La tierra es indivisible de su correspondiente espacio celestial, unidad íntegra simbolizada en quechua por la voz PACHA. Identidad es expresada por la voz KAY -ser, estar, haber, tener ahora- de manera que no somos dueños sino pertenecemos, en forma individual (ñoka kani) y colectiva (ñokanchik), a esta tierra.

EL CALENDARIO ANDINO

Desde tiempos antiguos en los Andes el año o ciclo productivo anual comienza en mayo/junio con la reaparición de la constelación llamada colca o pleyades, también llamada onkoy, principio maternal ancestral. La aparición y subida, culminación, bajada y desaparición de esta constelación sienta la base rítmica del calendario. Por eso, su reaparición cada junio se llama ONKOY MITA -el tiempo del onkoy.

ONKOY MITA inicia la época seca en sierra/selva y húmeda en la costa. En el ciclo agrícola -costa, sierra, selva- se pronostica la suerte del año entrante y comienza el descanso de la tierra. El período de descanso se interrumpe en agosto con el segundo pronóstico y la apertura de la tierra: el barbecho o preparación de la tierra para la siembra. Antiguamente en ese punto calendárico se sembraba ritualmente el maíz, practicándose ritos de purificación por agua, y pedía del onkoy que ahuyentara las enfermedades. Actualmente en muchas partes todavía se practican ritos de agua y celebración a la Pachamama (mamacocha), como indica la faja calendario actual de Taquile.

En noviembre culmina la subida de las pleyades y cambia la época en seca en costa y húmeda en sierra/selva: POCOY MITA, el tiempo de la maduración. La época de lluvias se llama PARA en el sur y TAMIYAN en el norte.

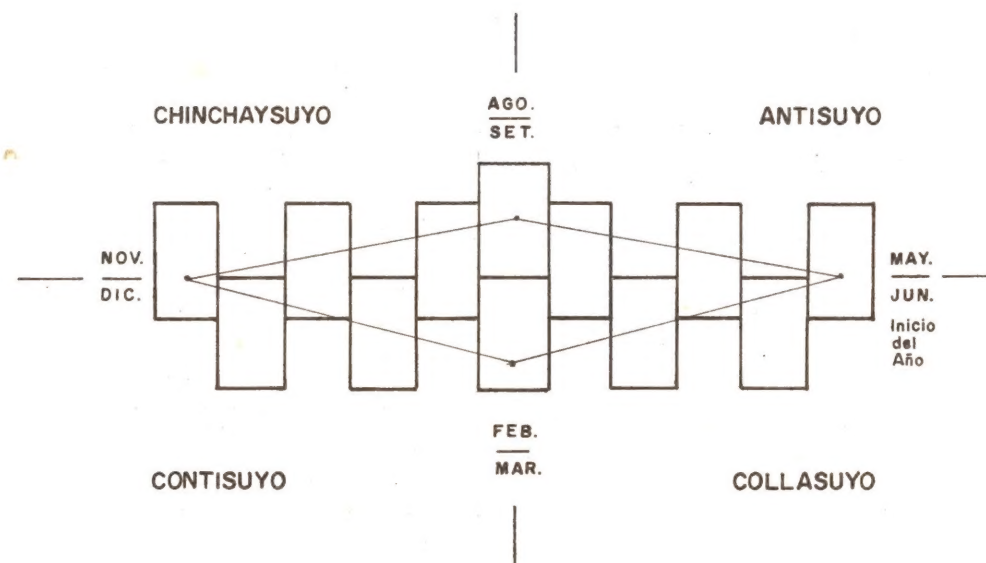
El cuarto punto ritual en el ciclo del onkoy pleyades es febrero/marzo. Estudios actuales ampliarán nuestra comprensión de su significado.

Otros ciclos astrales marcados por el calendario son el de la Cruz del Sur, así como los solsticios y equinoccios. Hasta hoy, por ejemplo, la cosecha del maíz se celebra en 3 de mayo tiempo cenital de la Cruz del Sur. Puntos importantes como el Capac Raymni -el solsticio de verano- se ha perdido mientras que otros como el Coya Raymi -equinoccio primaveral se ha transformado en el Yargay Aspiy o limpia de las acequias.

Desde tiempos antiguos el eje Oncoymita/Pocoymita representa la cosecha y siembra ritual de la papa, el eje Agosto/Febrero el marcado del ganado grande y chico.

El calendario representa un sistema bio-rítmico de género. Los ciclos solar, planetas en su conjunto geo-centrico, cruz del sur y el fenómeno estacional del rayo forman los ritmos del arquetipo masculino y rigen el cultivo de los productos como maíz y frijoles que se siembra por semilla; mientras la luna y el onkoy marcan los ritmos básicos del arquetipo femenino y rigen el cultivo de productos como los tubérculos. La relación de los ritmos astrales y cuidado de los rebaños no ha sido estudiada ampliamente.

En 1991 el M.N.A.A y la ENBA publicaron un calendario andino ac-



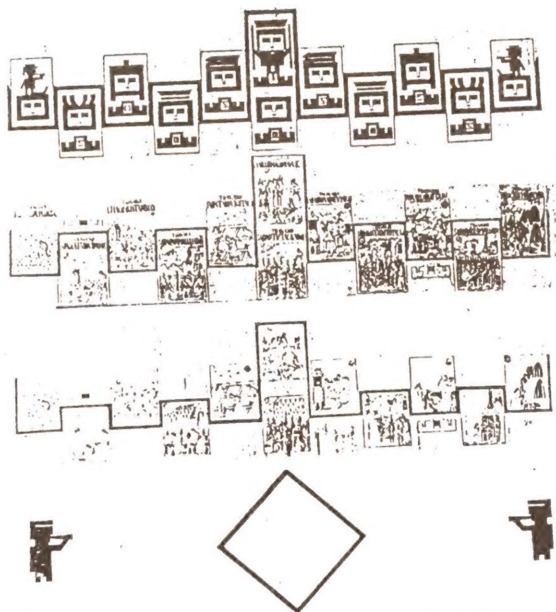
tual sobre el antiguo modelo de modo que demostraron su utilidad contemporánea para marcar los ritmos naturales del espacio andino. Sin embargo, en tiempos antiguos había dos conceptos de semana y de mes: un mes compuesta de tres semanas de ocho días cada una, asociada al ciclo lunar, y un mes de tres semanas de diez días cada una, relacionada al ciclo solar.

Entonces, para volver útil la estructura antigua que reflejara el tiempo anual como una unidad espaciotiempo, se adoptó el sistema legado por Guaman Poma de tomar los meses compuestos de treinta o treintiun días, dividido en cuatro semanas. De esta manera en el modelo cada cuadrado representa aproximadamente la mitad de un mes correspondiente al calendario gregoriano y la mitad del mes siguiente -por ejemplo, la mitad de mayo y la mitad de junio.

En efecto, indica el arqueólogo Rossello así como el taquileño Sebastián Marca que los meses andinos comienzan alrededor de la tercera semana de los meses modernos. También dice el cronista Cristóbal de Molina que antiguamente el año comenzó por mediados de mayo, como indica el modelo.

El comienzo del año puede haber sido en luna nueva o luna llena. En este caso se ha comenzado la cuenta desde luna nueva que ocurre a mediados de mayo.

LA METODOLOGIA



La metodología de la deconstrucción es lo que nos permite diferenciar entre las palabras killka y tokapo y llegar a unas definiciones más adecuadas para nuestro tiempo de ese lenguaje ancestral.

La deconstrucción como metodología en Occidente comienza en los inicios de este siglo en las obras de los grandes artistas: Cezanne, Klee, Malevitch y Mondrián, y representa la simplificación de una imagen para llegar a su composición estructural elemental.

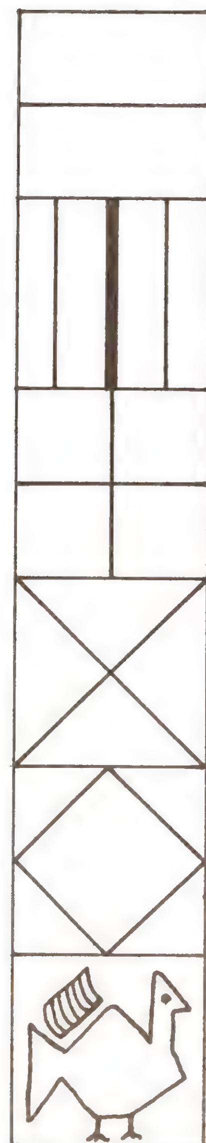
Décadas después, en los años '50, los llamados "nuevos filósofos franceses" adoptan esa misma metodología en el análisis del discurso literario, al que designan finalmente como de género masculino.

En el comienzo de la década de los años '80 la pintora peruana Charo Noriega amplía esa técnica para hacer un agudo análisis por medio de la imagen visual de la problemática nacional.

Finalmente al final de esta década, en el M.N.A.A el empleo de la técnica resulta en el descubrimiento del funcionamiento del antiguo sistema calendárico. Al simplificar el calendario agrícola de Guaman Poma, resaltan tres imágenes -la siembra y cosecha de la papa y la siembra ritual del maíz- estructura tripartita que encaja con la graficación del discurso calendárico del historiador Burga y la forma tomada por Posnansky del friso tiwanakense.

Esta técnica es útil para descubrir desde en los textiles antiguo hasta en los dibujos coloniales y la pintura actual la sintaxis: los patrones de cognición y expresión de la sociedad andina.

LA LOGICA



La lógica es el sistema de ordenamiento de las ideas de una sociedad. El diccionario Larousse define lógica como la ciencia que enseña a razonar con exactitud; razonamiento, método. Por eso los modelos estructurales hacen visibles los patrones de ordenamiento, de cognición y expresión de la sociedad andina.

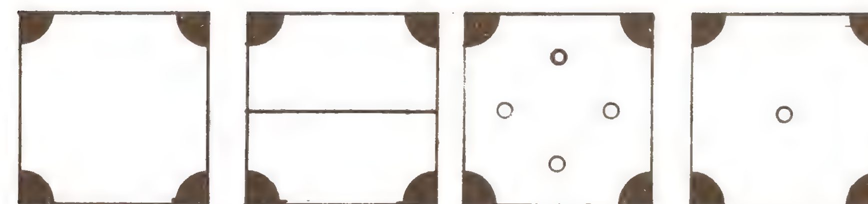
La lógica occidental es parte de un sistema de uni-raíz en el cual al final, siempre se afirma una estructura vertical de jerarquía u horizontal de unidireccionalidad: tesis, antítesis, síntesis. La antítesis nace de la tesis por oposición exclusiva y se pierde finalmente dentro de ella.
En el proceso de la lógica binaria se encuentran dos tesis, ambas válidas. Pueden coexistir en una relación de oposición inclusiva dialéctica. Si se toma únicamente en términos de espacio, resulta coexistencia o bipartición horizontal. Si se toma en términos de espaciotiempo la relación se vuelve dialéctica y rítmica. Una lógica de contraposición se maneja también por la diagonal, elemento estructural de dinamismo dual. Con la figura del aspa hay dos ejes diagonales complementarios cada uno con dos polos complementarios.

A diferencia de la cultura occidental que es heliocéntrico, la conciencia andina es geocéntrico, se preocupa no por el calor del sol sino la circulación del agua -una lógica representada estructuralmente por una centrada verticalidad interior. Por naturaleza ginocéntrica, la centricidad da a luz a la raíz dual de la lógica binaria, al mismo tiempo que comparte su propia raíz con la que tiene género femenino. Las estructuras de su dinamismo están dadas con más detalle en la sección La Verticalidad.

El rombo es también una figura que ordena el espaciotiempo exterior/interior y representa un patrón de proceso de concentración y dispersión de energía.

El ave, o figuras pictóricas en sí, como las figuras gráficas puede funcionar como signo o símbolo.

LA HORIZONTALIDAD



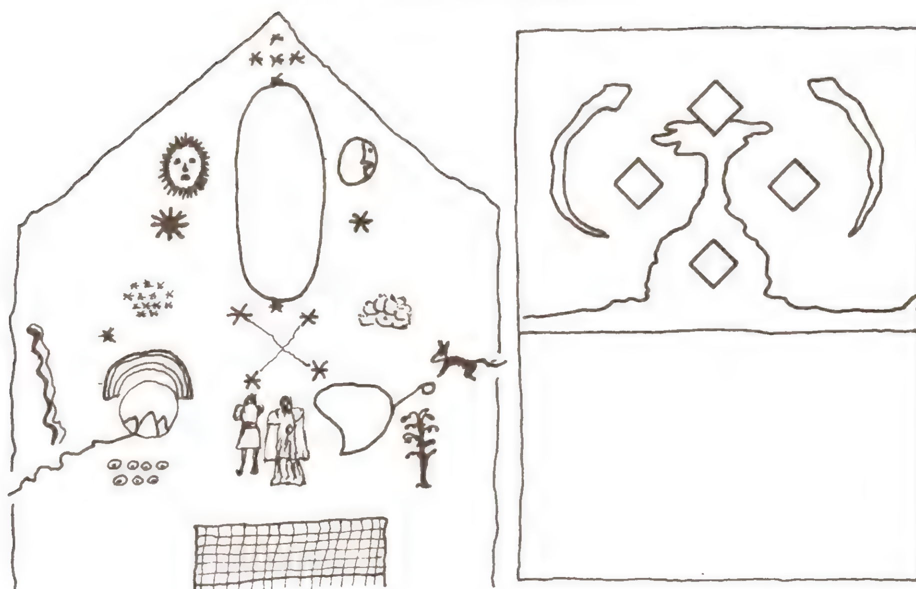
La horizontalidad representa una división elemental de la unidad espaciotiempo. Mientras que en la cultura occidental marca el límite entre tierra y cielo y el amanecer y puesta del sol en quechua no hay una voz que representa el concepto de cielo, de modo que en la cultura andina el espacio horizontal o la tierra, allpa, se conjuga en hanan/hurin que tiene así su espejo imagen.

En términos de tiempo la horizontalidad sienta la base rítmica exterior/interior como indica el trabajo de Victoria de la Jara así como el de la Sra. Ubaldina Altamirano. Estos trabajos de la horizontalidad -lo exterior y ahora- a diferencia del interior (uku) y atemporal nace del dinamismo de la centrada verticalidad que es exterior/interior. De esta manera comienza a esclarecerse el significado original de la palabra pachacuti.

En la evolución del sistema calendárico, el eje horizontal se cimenta no en la relación simétrica o cíclica de los solsticios ni equinoccios sino en el ciclo anual del onkoy o pléyades. Divide el año en seco/húmedo y tiene género femenino, dado que metafóricamente representa el cultivo ritual de la papa. Al respecto explica el historiador Burga que "...siendo junio, al parecer, un mes bisagra (Cerrate 1979: 5-8), el más seco del año, que coincide con la reaparición de los pléyades y cuando las lluvias casi se extinguen. Las lluvias aparecerán con bastante claridad en octubre..." (Burga 1988: 183).

Al tomar la relación que hace la arqueóloga Anders de kipu/calendario/sistema seke en conjunto con la naturaleza geocéntrica del sistema planetario desde una perspectiva andina, dada por Amanqui Mamani más la arpillera de la Sra. Ubaldina, está indicado que el dinamismo de la horizontalidad nace de la centrada verticalidad.

LA VERTICALIDAD



Kollao
S. XVII

Apurímac
S. XX



La verticalidad representa el concepto de centro y se forma por yuxtaposición de luz y sombra o por una columna superpuesta a una figura cuatripartita,

A diferencia de la tradición occidental y el modelo euclidiano así como la tradición oriental y el modelo llamado mandala , el espacio del centro en los Andes se define por sus dos costados. Esta lógica trinaria conceptualiza un espacio limitado, la transformación de energía dentro de él como muerte/vida.

Observamos el dibujo del siglo XVII del cronista Santa Cruz Pachacuti. Al colocar el filo de una regla sobre el centro del dibujo, se da cuenta que traspasa el centro de los siguientes elementos gráficos: la cruz cuadrada, el ovoide, el aspa, la mujer y los depósitos o colcapata.

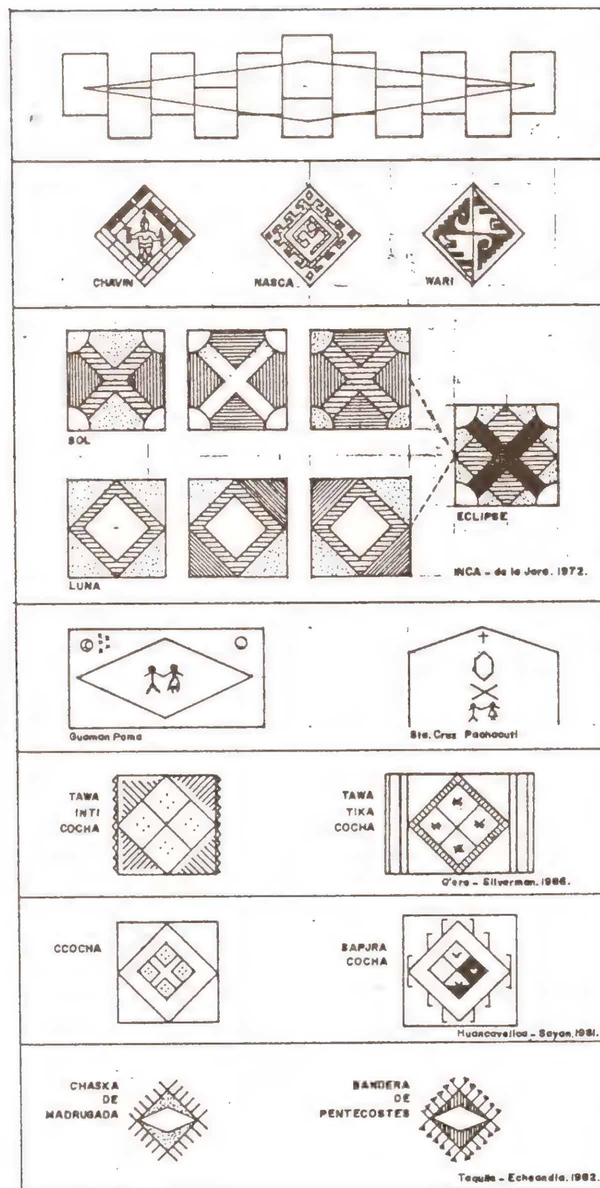
Al comparar el dibujo del cronista con un gráfico de una arpillera observamos nuevamente el fenómeno de la centrada interioridad, pero con una variación fundamental. Lo que son ocho elementos en dos ejes en el dibujo de él -los del eje central más pachamama, mama Cocha y el malqui- en la arpillera de ella se convierte en siete figuras en forma centrada: un rombo compuesto de cuatro mujeres, un árbol/agua y dos serpientes.

El árbol/agua simboliza la mujer como generadora, circuladora de la sustancia ancestral. Esto facilita la comprensión de la psicología y el pacifismo andinos están cimentados en el acceso cíclico o eventual a la unidad primaria.

Esa serie de elementos gráficos constituyen un plan en términos pictóricos y metafóricos del movimiento cíclico y permanente de energía. La verticalidad centrada en la figura de la mujer tiene género femenino y se asocia con orígenes y la coca, elemento que tiene expresión visual únicamente metafórica que puede tomar la forma de aves, moscas, sombra o el árbol cultivado. Centrada en la figura de la cruz cuadrada tiene género masculino y se asocia con muerte/vida, representada por ají en su forma natural o metafórica por abejas o avispones. El léxico/léxico gráfico que sigue expresa estos conceptos.

URU		KURU	
URUNKU RUNKU		CHIRIRINKA	

EL ROMBO

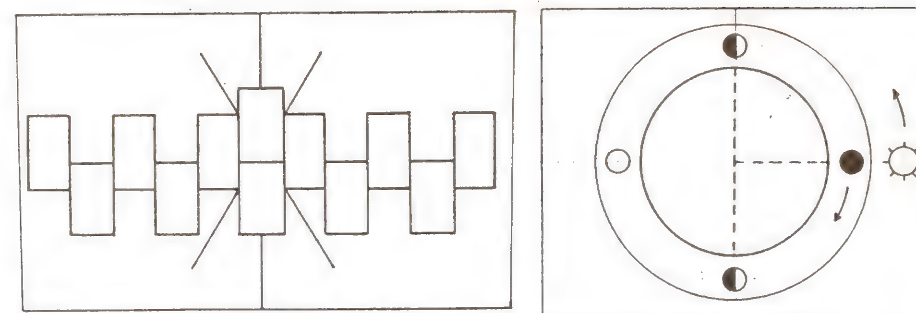


Al unir los cuatro puntos rituales del ciclo anual básico resulta la forma del rombo o escalonado, de manera que el rombo es tanto un elemento formal básico a la estrategia andina de comunicación como un símbolo de la naturaleza integral de materia/energía, espaciotiempo.

Desde tiempo inmemorial el rombo representa el concepto de fuente: lugar de la acumulación y dispersión de energía. A diferencia de la verticalidad que representa una dinámica continua, el rombo, con género femenino, acentúa el espacio como unidad alrededor de la cual se desplaza en cuatro partes el proceso de dispersión de la energía o luz en forma concentrada (inti) o dispersa (illa): agua, sangre y fibra animal. Entre sus múltiples nombres son ñawi, kancha, kocha, mama, chaska e inti.

Mientras que en el departamento de Cusco así como en Ayacucho actualmente se refiere al rombo como "inti" y los diagonales como lorayan (Cusco) o sapra (Ayacucho), el estudio de De la Jara (ver figura) indica que antiguamente el rombo refería a la luna/tierra y los diagonales a la dispersión de la energía solar, inti.

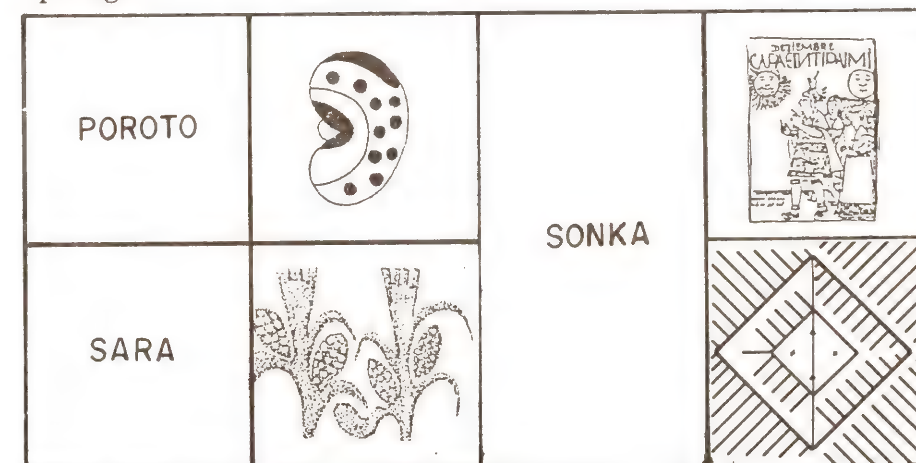
EL ASPA



Urten 1981

Compuesto de dos líneas diagonales, el aspa representa la dispersión de la energía dentro de la pacha, así como la cuatripartición del espacio. El diagonal en sí tiene género masculino; se asocia con la palabra sonka, la canalización sexual de la energía, la germinación y maduración de las plantas.

En relación complementaria dos diagonales forman el aspa que representa la dinámica de la luz/sombra lunar/solar. A diferencia de la cultura china, por ejemplo, en que la dualidad se expresa ☯ en la cultura andina se expresa la luz/sombra solar (anti-inti-cunti) que viaja de oeste al este por el camino de arriba y la luz/sombra lunar (chissi-tuta-pakarin) que viaja de oeste al este por el camino de abajo, ✕. Vocabulario relacionado con estos conceptos representados por el aspa sería sonka, serpiente, barba, llama, maíz, poroto, como indica el léxico/léxico gráfico que sigue.

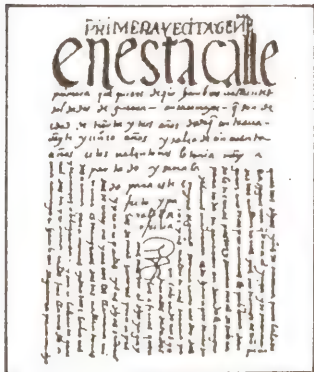


Mientras todo tokapo es killka, no todo killka es tokapo:

KILLKA







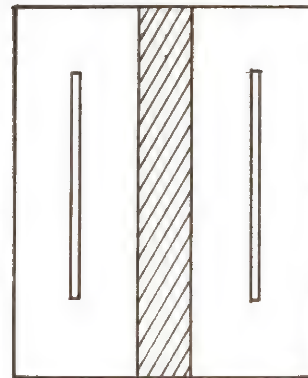
KILLKA

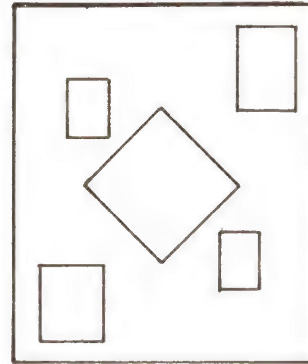
Una estrategia andina de comunicación visual que registra por medio de las técnicas del tejer, bordar, pintar y labrar y los soportes textil, lítico y arcilla principalmente y posteriormente papel y lienzo información espaciotiempo y clasificatoria en forma gráfica y pictórica y puede tener forma bi o tridimensional.

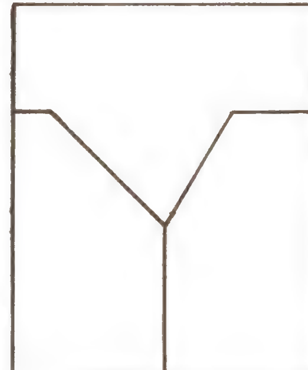
TOKAPO

Sobre un soporte bi-dimensional una unidad nuclear centrada en un rectángulo, disegnado o imaginario, que puede tener forma gráfica o pictórica.

TOKAPO



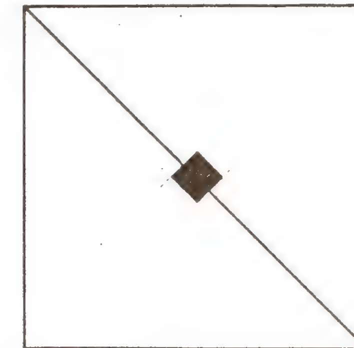




ESPACIO

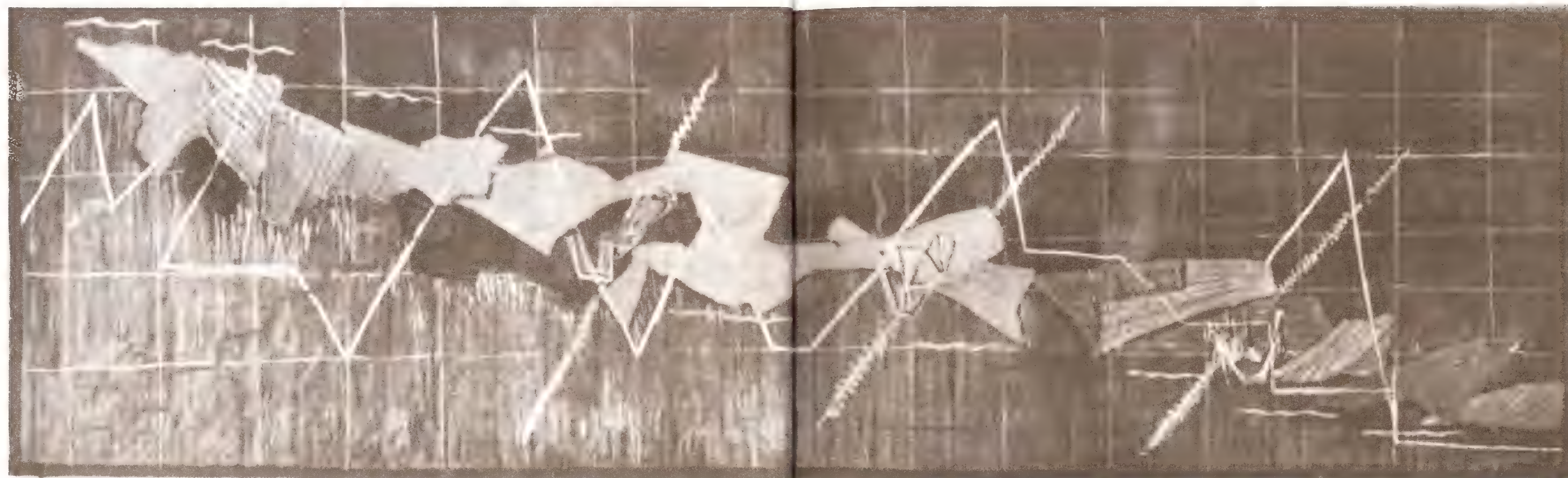


Mapa mundi

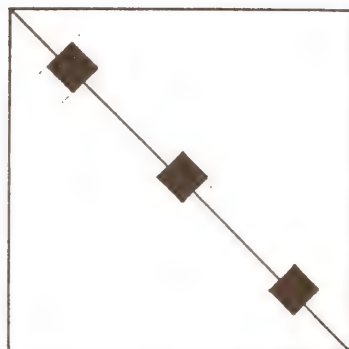


Conceptos propios de organización espacial permiten centrarnos en nuestro propio espacio y hacer planteamientos sobre la integridad espacial y cultural americana sobre las bases hechos por investigadores pioneros como Posnansky y Scholten. De esta manera se toma la cordillera que traspasa América de Alaska al Tierra del Fuego como un eje espacial que corresponde al eje lunar/venus en la aspa. Es la cultura Tiwanaku, cuna de la cultura americana, que dio a luz a la unidad integral.

AMERICA



Angulo



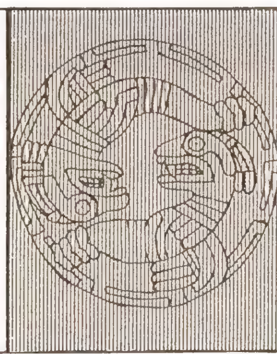
El patrón andino de organización espacial es común a otras partes de América. En efecto estaba en evolución en el norte de América una contrapartida a la forma calendárica andina al arribo de los europeos. Sin embargo, por la interrupción del proceso cultural en el norte de América, recién se está hipotetizando el centro del espaciotiempo norteamericano. Son conceptos propios de organización espaciotiempo los que subyacen una propuesta de geoetnicidad americana compuesta de tres subdivisiones: Norteamérica, Mesoamérica y América andina - los límites establecidos por el área de influencia de los sistemas calendáricos andino y maya.



Chavín



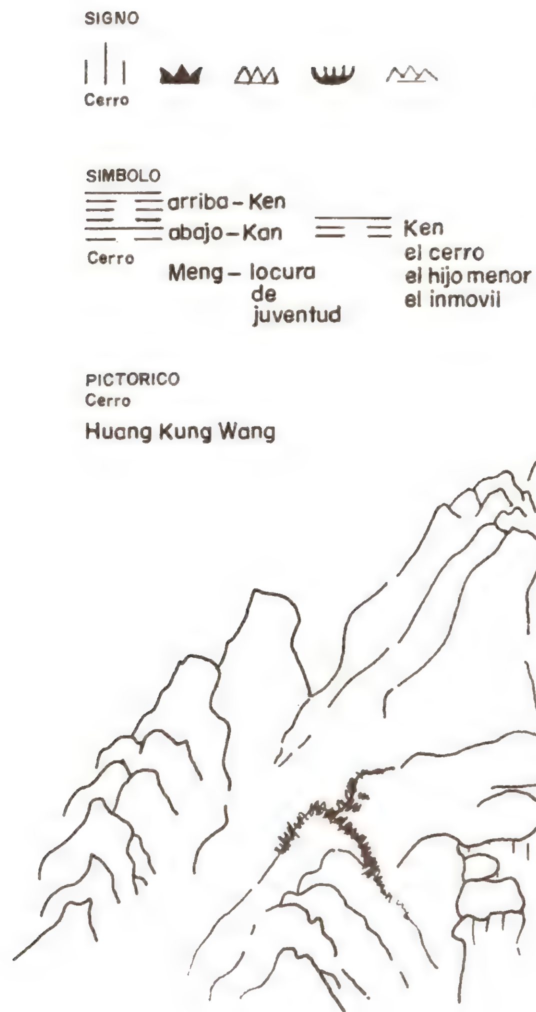
Teotihuacan



Choctaw

APROXIMANDO UNA CONCIENCIA DEL PACIFICO

OCEANO PACIFICO



Yang | Yin

viejo Yang | vieja Yin

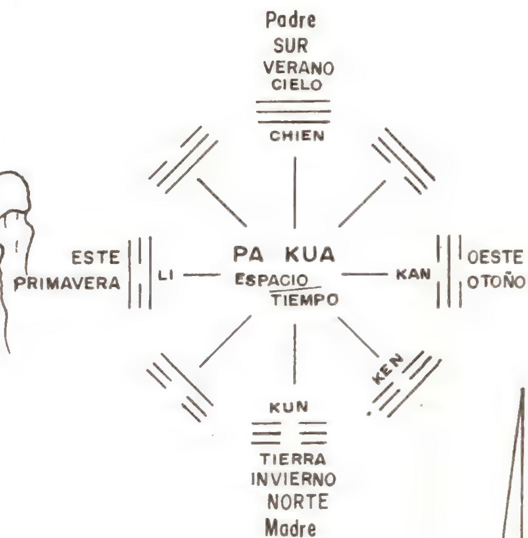
joven Yang | joven Yin

ABRIL
MAYO
JUNIO

ENERO
FEBRERO
MARZO

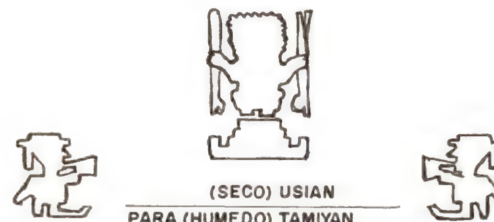
JULIO
AGOSTO
SETIEMBRE

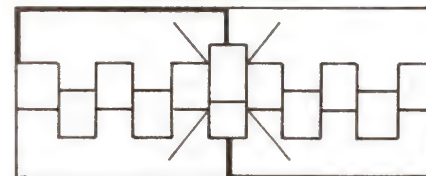
OCTUBRE
NOVIEMBRE
DICIEMBRE

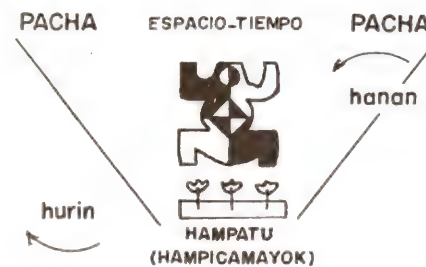


Paradigma CHINO

OCEANO PACIFICO

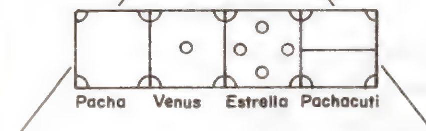




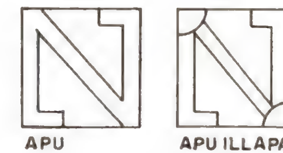


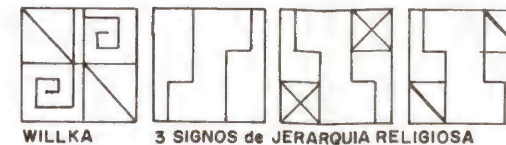
TOKAPO

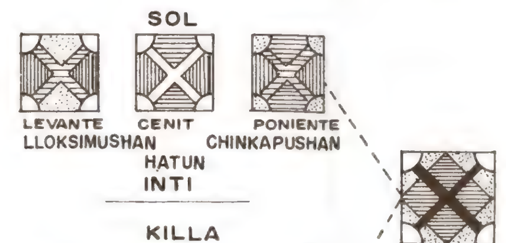




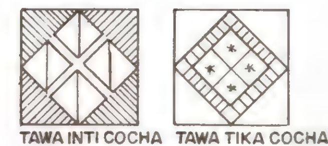
Paradigma ANDINO

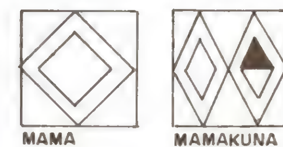


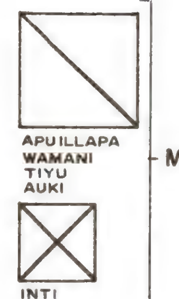




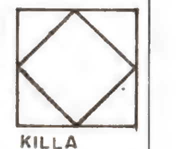






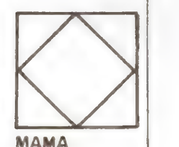


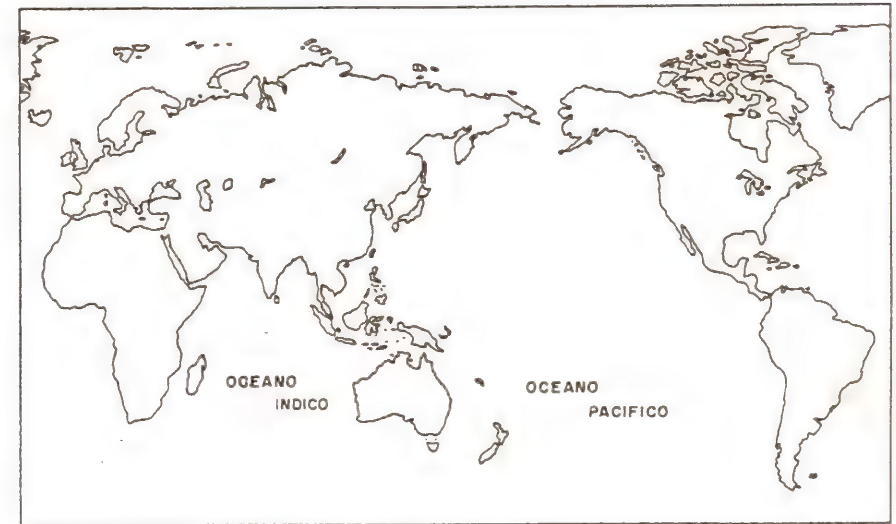
M



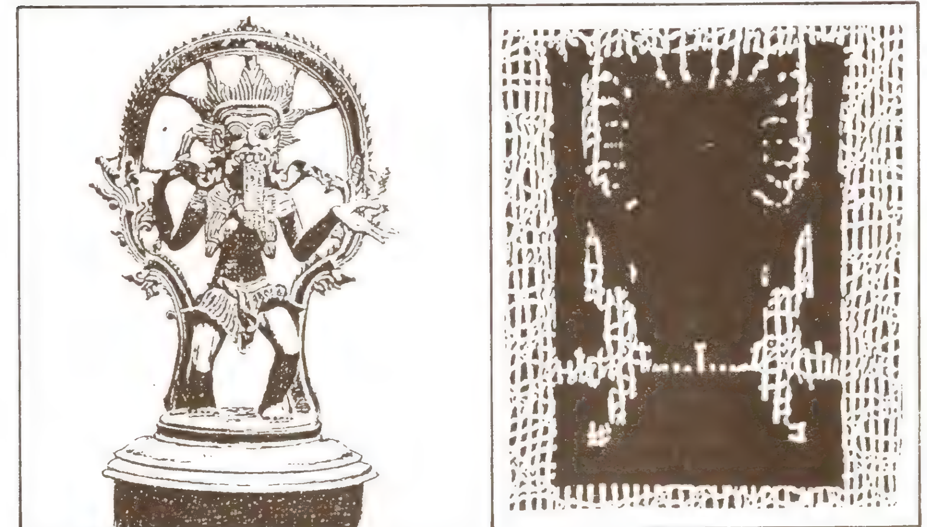
F







Se asemejan estos paradigmas de las culturas hindu y andina en que enfatizan la verticalidad sobre una base pedestal, factor estructural indicativo de la lógica trinaria y un concepto del espacio como adentro/afuera y tiempo cíclico. Las dos figuras pueden tener género femenino o masculino de acuerdo con sus detalles formales. Investigación contemporánea relaciona los grandes monumentos en particular los de Indonesia con cultos a la tierra, el monumento en sí una especie de cerro "creado".



TIEMPO



Adaptado del calendario gregoriano (moderno)



Adaptado del calendário agrícola de Sebastián Marca, estudiado por Echeandía.



Adaptado del calendario agrícola de Felipe Guaman Poma de Ayala.



Adaptado del calendario tiwanaku, estudiado por Pasnansky.

Una vista comparativa de los dos sistemas calendáricos vigentes en el país nos enseña algo sobre conceptos de organización dual del tiempo: cíclico y lineal.

El tiempo constituye la evolución formal y única de un proceso, que cuando es repetido en sí constituye un tiempo cíclico y en serie un tiempo lineal. El tiempo lineal es el que no se repite: la forma exterior puede variar, mientras la esencia estructural no se modifica. Se asocia con serialización, cronología y la línea recta unidireccional. El proceso anual dentro del sistema de uni-direccionalidad está representada por doce fragmentos que no tienen utilidad en relación al espacio.

El patrón calendárico original formalmente es lineal, pero implícitamente cíclico. Su forma primaria representa un concepto de espaciotiempo dual exterior y exterior/interior, pacha-pachakuti, como expresado en el sistema seke. Esta indivisibilidad espaciotiempo se asocia con el concepto de corología.

Sienta la base para los ritmos duales.

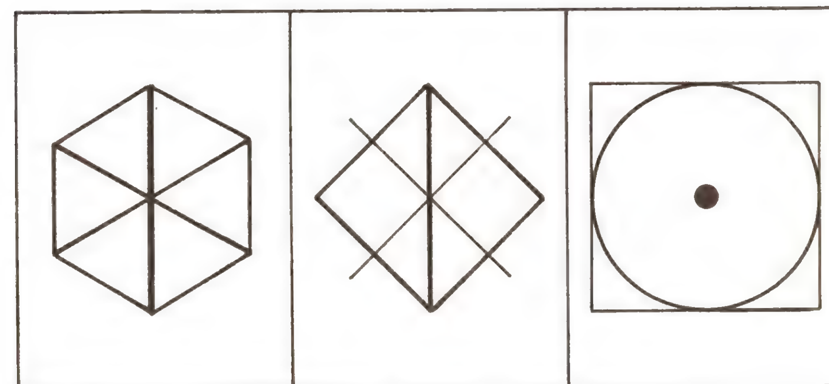
Implicita en la forma lineal del calendario es el rombo que significa la cuatripartición del espaciotiempo o las cuatro partes del proceso: inicio, cenit, culminación y nadir. Eso constituye el sentido biorítmico básico andino que se repita en las plantas, los animales, los astros, la tierra y nosotros mismos.

Como indica la Dra. Rostworowski la memoria del ser humano sin el recurso a la escritura es de tres o cuatro generaciones. Después de eso pierde el sentido lineal de eventos y su particularidad y se incorpora a la memoria colectiva en forma mítica o estructural.

ESPACIOTIEMPO Y EXPRESION

Tres estructuras universales que registran espaciotiempo exterior/interior y se asemejan presentamos aquí. Dentro de cada una residen las formas básicas que hacen posible la expresión integral.

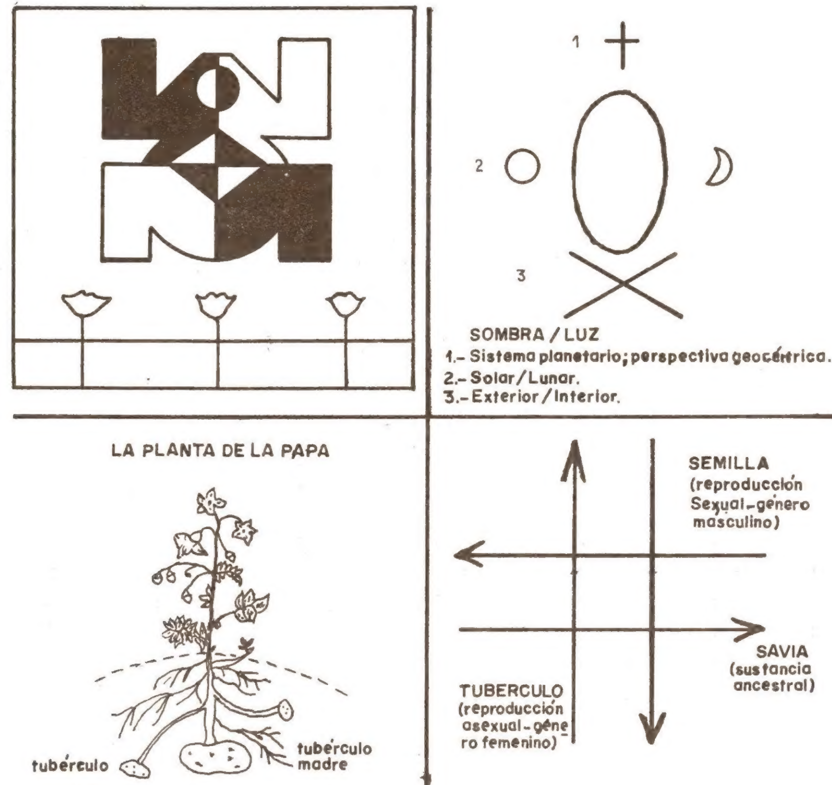
El primero es la base estructural del sistema altiplánico así como la cabala. La segunda forma la base estructural de la perspectiva quechwa así como se asocia con el la cultura céltica. En el cercano oriente, especialmente en las alfombras de esta región, esta figura se cimenta el mundo formal y se llama "gul". La tercera -la llamada mandala- está relacionada mayormente con culturas de la Asia como Tibet, la China y la India. También es la base estructural del sistema calendárico mesoamericano.



Al comparar las estructuras saltan a la vista dos diferencias básicas: en (1) la cuatripartición a diferencia de la sextipartición y entre (a) y (b) a diferencia de (c) la centrada verticalidad a diferencia del esquema centro/circunferencia. El último es un esquema estático mientras las dos otras son esquemas dinámicas.

Todavía en los Andes ese sistema de expresión existe en tacto y ha perdido solo o parcialmente su poder comunicativo. Refiere hoy como hace siglos a conceptos específicos de espaciotiempo mientras que en otras culturas estas figuras geométricas han vuelto abstractos, y no tiene referencia específica en cuanto a un lenguaje de espaciotiempo e identidad.

LOS RITMOS VITALES



El sapo mitológico simboliza gráficamente el movimiento de energía dentro de la pacha y registra la vitalidad dual sombra/luz: solar-lunar (exterior) y sombra/luz del sistema planetario vista desde una perspectiva geocéntrica (exterior-interior), así como la ciclicalidad de líquidos dada en el sistema seke.

A través del proceso de la planta de la papa se observa la dinámica de la canalización de energía en forma líquida que resulta en un sistema de reproducción asexual con género femenino -tubérculos- y reproducción sexual que tiene género masculino -semilla-. Tradicionalmente, no se siembra la papa por semilla sexual, dado que la papa es un símbolo andino maternal.

En efecto este esquema expresa en términos metafóricos el sistema hidráulico universal.

KIPU



Sostiene el arqueólogo William Conklin que el kipu arqueológico todavía no ha sido descifrado. "Es que se han olvidado de la llama", responde kipukillkakamayok José Luis Amanqui Mamani. En un lenguaje de símbolos andinos -un kipu atado a una imagen del planeta júpiter, el símbolo de hatun o equilibrio sombra/luz, tres llamas y dos atendientes él recuerda los símbolos del geocentrismo del sistema planetario. Esta importante información ha hecho posible llegar a una más clara comprensión del sistema kipu-calendario-seke así que exige nuevas perspectivas en el estudio del kipu como elemento de registro.

BIBLIOGRAFIA

Anders, Martha, DUAL ORGANIZATION AND CALENDARS INFERRED FROM THE PLANNED SITE OF AZANGARO-WARI ADMINISTRATIVE STRATEGIES, PhD. thesis, Cornell University, 1986.

Amano, Yoshitaro, DISEÑOS PR-COLOMBINOS DEL PERU, Lima: Museo Amano.

Angulo, Lucy; Chiu, Miriam; Lizárraga, Karen, "Pocoy Mita Celebrando Orígenes", POCOY MITA: Celebrando Orígenes, Lima: MNAA 1990.

Burga, Manuel, Nacimiento de una Utopía, Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1988.

Consejo Nacional del Concurso Nacional de Pintura y Dibujo Campesino, IMAGENES Y REALIDAD: a la Conquista de un Viejo Lenguaje, Lima, 1990.

Dwyer, Jane Powell, "Chronology and Iconography of Late Paracas and Early Nasca Textile Designs, PhD thesis, Univ. of California, Berkeley, 1973.

Echeandía Valladares, J.M., "La isla Taquile: agricultura, tejidos y diseños, Lima: Historia Andina Nº 13, abril 1982.

Encinas, José Antonio, Un ensayo de Escuela Nueva en el Perú, Lima: imp. Minerva 1932; Lima: CIDE, 1986.

Gisbert, Teresa et al, ARTE TEXTIL Y MUNDO ANDINO, La Paz: Gisbert y Cía, 1987.

Guaman Poma de Ayala, Felipe, CORONICA Y BUEN GOBIERNO, México: Siglo XXI ed. J. Murra, R. Adorno y J. Urioste, 1980.

González del Rio, Concepción; Lizárraga, Karen, "Astronomía, Mitología y Normas: Dioses y Hombres de Huarochirí", RENACIMIENTO ANDINO: un Concepto de Identidad Cultural, Lima: MNAA, 1989.

Hocquenghem, Anne Marie, ICONOGRAFÍA MOCHICA, Lima: PUC, 1987.

Jara, Victoria de la, "El desciframiento de la escritura de los Incas". ARQUEOLOGIA Y SOCIEDAD Nº 7/8, UNMSM, 1972.

Jara, Victoria de la, INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DE LA ESCRITURA DE LOS INCAS, Lima: Inide, 1975.

Kajitani, Nobuko, "Textiles of the Andes", trad. inédita Sensholsu, NoBi Nº 20, Fall 1982, Kyoto.

Klee, Paul, PEDAGOGICAL SKETCHBOOK, London: Faber Faber, 1986.

Landsman, Anne Cheek, Needlework Designs from the American Indians, New York: Barnes and Co., 1977.

Lizárraga, Karen, IDENTIDAD NACIONAL Y ESTETICA ANDINA: una Teoría Peruana del Arte, Lima: Concytec: 1988.

"Pacha: el encuentro del Espacio y Tiempo", Ms. inédita s/f.

"Aproximando un Lenguaje de la Vida: la Deconstrucción como metodología en el Registro Andino, LA PAPA: Símbolo Andino de Vida, Lima: MNAA 1989.

"El Calendario Andino: una propuesta", Boletín CHIRAPAQ, Año 2, Nº 6, 1990.

Nolte, Josefa, QELLCAY: ICONOGRAFÍA ANDINA EN LAS TABLAS DE SARHUA, en prensa.

Ravines Roger en CONTINUIDAD CULTURAL: el Textil en la Pachitea Andina Mendizabal Lozack, Emilio, Lima: Concytec, 1990

Mackey, Pereyra, Radicati, Rodríguez, Valverde, QUIPU Y YUPANA, Lima: Concytec, 1990.

Paul Anne, "Paracas Ritual Attire: Symbols of Authorithy Ancient Peru", Ph.D thesis, Univ. of Texas, 1980.

Tello, Julio C., "Wirakocha", INCA vol. I, Nº 1, Lima: U.N.M.S.M., 1923

Portugal Catacora, JOSE ANTONIO ENCINAS: MAESTRO DE LOS MAESTROS PERUANOS, Lima: Concytec, 1989.

Posnansky, Arthur, THE CRADLE OF AMERICAN MAN, Vol. III, La Paz: Ministerio de Educación, 1957.

Rossello, Lorenzo, Revista del Museo Nacional de Arqueología y Antropología, Nº III, 1988.

Santa Cruz Pachacuti Salcamayhua, Joan, Relación de Antiguedades deste Reyno del Piru, Tres relaciones de antiguedades peruanas, Asunción: Editorial Guarania 1957.

Scholten, María, La Ruta de Wirakocha, Lima: Juan Mejía Baca, 1977.

Sejourne, Laurette, ARQUEOLOGIA DE TEOTIHUACAN: la Cerámica, México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

Silverman, Gail, "Cuatro Motivos Inti de Q'ero", Bol de Lima. Nº 43 año 8, enero 1986.

"Tawa Inti Kocha: símbolo de la cosmología andina" Antrop. Nº 6, P.U.C. año VI, 1988.

Urton, Gary, AT THE CROSSROADS OF THE EARTH AND THE SKY: An andean cosmology, Austin: University of Texas Press, 1981.

Impresión: Gráfica Bellido. Los Zafiros 244, Balconcillo. Telf. 702773.

